

**JACQUES RANCIÈRE  
E AGNÈS VARDA NO INTERVALO ENTRE CINEMA E  
POLÍTICA**

**Salomé Coelho**

**Dissertação de Mestrado em Filosofia,  
Área de Especialização em Estética**

**MARÇO 2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia,  
Área de Especialização em Estética, realizada sob a orientação científica de Silvina Rodrigues Lopes

Prova de Mestrado - Composição do Júri:

Isabel Capelo Gil

Maria Filomena Molder

Silvina Rodrigues Lopes

Classificação: 18 Valores

## **AGRADECIMENTOS**

Começo por agradecer à Professora Silvina Rodrigues Lopes o privilégio da sua orientação.

Agradeço ao João Pedro Cachopo a leitura atenta, bem como os seus comentários que enriqueceram este trabalho.

À Elsa Almeida, agradeço ter sido os meus braços – sempre disponíveis e diligentes - na FCSH, desde que fui, como estudante ERASMUS, para Paris. E agradeço-lhe por ser – muito para além dos braços - parte do que me liga a Lisboa.

A todas as minhas amigas e amigos – de Fiães ao Porto, de Lisboa a Paris e a outras geografias.

Aos meus pais e à minha irmã agradeço sempre me devolverem a imagem de uma pessoa capaz de pensar e criar. Aos meus pais agradeço, ainda, o apoio no pagamento das propinas, num país em que o acesso ao conhecimento é cada vez mais caro e mais exclusivo.

Ao Hugo Monteiro agradeço a companhia neste caminho de cerca de ano e meio de mestrado, desde a escolha da especialização em Estética à finalização desta dissertação. Agradeço os diálogos no final de cada seminário, as referências que sempre tinha para dar, a forma como sempre baralha os olhares cristalizados. Ao Hugo dei a ler a primeira versão desta tese e todas as que se seguiram. Agradeço-lhe estar sempre presente, mesmo que essa presença se vá reconfigurando ao longo dos anos.

## RESUMO

### JACQUES RANCIÈRE E AGNÈS VARDA NO INTERVALO ENTRE CINEMA E POLÍTICA

SALOMÉ COELHO

Para Jacques Rancière, o cinema existe sob a forma de um sistema de intervalos e de impropriedades entre as diversas coisas que usam o mesmo nome – cinema -, sem serem membros de um mesmo corpo. Pensar o cinema implica, como tal, assumir esta ideia de que não existe um só conceito que reúna todas as significações de cinema, mas também considerar que, como em qualquer homonímia, existe um espaço comum de pensamento, sendo que o espaço de pensamento do cinema é, precisamente, aquele que se desenvolve nestes intervalos.

Pensando no seio de um dos intervalos que o autor identifica – o intervalo entre cinema e política -, nesta dissertação procuramos perceber de que modo o cinema de Agnès Varda é político, isto é, em que medida reconfigura aquilo que Rancière designa por *Partilha do Sensível*. Por outras palavras, procuramos pensar de que forma os filmes de Varda reconfiguram a lei implícita que governa a ordem sensível, que define lugares e formas de participação num mundo comum, que determina aquilo que é visível, audível e o que pode ser dito, pensado ou feito.

Palavras-chave: partilha do sensível, política, cinema, emancipação

## **ABSTRACT**

### **JACQUES RANCIÈRE AND AGNÈS VARDA IN THE GAP BETWEEN CINEMA AND POLITICS**

**SALOMÉ COELHO**

For Jacques Rancière, cinema exists in the form of a system of gaps and improprieties among the various things that use the same name - cinema - without being members of the same body. As such, writing about cinema requires the idea that there isn't one single concept that combines all the meanings of cinema, but also the consideration that, as in any homonymy, there is something in common between all of the meanings; and thinking about cinema is then something that can be developed in these gaps.

Thinking from one of the gaps that the author identifies – the gap between cinema and politics - we will seek to understand how Agnès Varda's films are political, that is, in which extend they reconfigure what Rancière calls the *Distribution of the sensible*. In other words, we'll try to understand how Varda's movies reconfigure the unwritten law that governs the sensible order, which defines places and forms of participation in a common world, and that determines what is visible, audible and what can be said, thought or made.

Keywords: distribution of the sensible, politics, cinema, emancipation

# ÍNDICE

Introdução .....	1
I - O CINEMA EM JACQUES RANCIÈRE	
A perspectiva política e teórica do amador .....	3
Cinema no regime estético das artes .....	4
Frase-imagem e montagem .....	7
O cinema no presente pós-utópico .....	9
II – INTERVALO ENTRE CINEMA E POLÍTICA: O CINEMA POLÍTICO	
Dissenso na partilha do sensível .....	13
Emancipação intelectual e o mestre ignorante.....	15
III – A RECONFIGURAÇÃO DO SENSÍVEL EM VARDA	
Realidade versus ficção: retorno ao género comum que é o sem-género	18
O rosto comum tornado comum .....	23
Outro género de género .....	25
O Emprego – do corpo, do tempo e do espaço.....	31
Conclusões .....	34
Bibliografia .....	36
Filmografia de Agnès Varda .....	40

## LISTA DE ABREVIATURAS

### Obras de Jacques Rancière

- APR – “Aesthetics and Politics Revisited: An Interview with Jacques Rancière by Gavin Arnall, Laura Gandolfi, and Enea Zaramella”, *Critical Inquiry* 38 (2012).
- CAPA - "Contemporary Art and the Politics of Aesthetics", *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, B. Hinderliter et al. (eds) 31-50. Durham: Duke University Press (2009).
- DI - *O destino das imagens*, Lisboa: Orfeu Negro (2011).
- EE - *O espectador emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro (2010).
- EP - *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, Porto: Dafne (2010).
- FC - *La fable cinématographique*, Paris: Le Seuil (2001).
- IC – *Intervalos do cinema*, Lisboa: Orfeu Negro (2012).
- IE - *O inconsciente estético*, São Paulo: Editora 34 (2009).
- ME - *Malaise dans l'Ésthetique*, Paris: Galilée (2004).
- MI - *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*, Belo Horizonte: Autêntica (2002).
- NH - *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris: Seuil (1992).
- NP – *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*, Paris: Fayard (1981).
- PA - “Política da Arte”, *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol.1, n.º15, pp. 45-59 (2010).
- PM - *La parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Pluriel (1998).
- RC - “Recortes do comum: hibridação e (im)propriedade”, *Revista Intervalo*, n.º 5, pp. 141-148 (2012).
- SAR - “Será que a arte resiste a alguma coisa?” (s/d).
- TDB - “Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge”, *Parrhesia*, number 1, pp.1 – 12 (2006).

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, procuraremos pensar as propostas teóricas de Jacques Rancière, especificamente a partir de e no intervalo entre cinema e política, em diálogo com a obra cinematográfica de Agnès Varda. Para Rancière, a política dos filmes não reside na capacidade de dar a ver as estruturas de dominação ou os conflitos políticos nem na de descortinar alternativas e soluções. A política acontece, antes, quando ocorrem dissensos na Partilha do Sensível, isto é, na lei implícita que define lugares e formas de participação num mundo comum, que determina aquilo que é visível, audível e o que pode ser dito, pensado ou feito. Deste modo, mais do que procurar intenções ou motivações políticas nos filmes de Varda, aquilo que pretendemos é pensar de que forma Varda reconfigura o sensível sendo, portanto, os seus filmes políticos. A escolha desta cineasta prende-se com diversos aspectos. Por um lado, e seguindo Rancière, o cinema deverá servir não para contar histórias, mas para co-mover (de comoção, mas também de movimento conjunto e comum) e Varda privilegia o estético (o puramente sensível) em detrimento da narrativa, característica partilhada por outros realizadores da Nouvelle Vague, na qual a cineasta se insere. Por outro lado, esta é uma das realizadoras mais profícuas do referido movimento cinematográfico dos anos de 1950 e 1960 e, no entanto, é não só pouco nomeada como pouco estudada, pelo menos em Portugal, razão que me levou também a escolher Varda. Por fim, a forma como cria imagens dissemelhantes, reconfigurando a Partilha do Sensível, nos seus trabalhos sem intuito imediatamente político, poderá contribuir para ampliar o conhecimento sobre cinema e, especificamente, a sua relação com a política.

Para reflectir sobre a dimensão política da filmografia de Varda, começaremos por abordar, num primeiro ponto, as especificidades do pensamento de Jacques Rancière sobre cinema, desde a sua proposta de perspectivar teórica e politicamente o cinema a partir da posição de amator/a, como a sua concepção de regimes de artes. Ainda no primeiro tópico, reflectiremos sobre a noção rancieriana de frase-imagem, relacionando-a com o presente pós-utópico em que vive o cinema. A relação entre cinema e política, tal como é entendida por Rancière, é objecto de reflexão no segundo ponto, entrecruzada com a noção de dissenso na partilha do sensível e com a de emancipação intelectual. Um último ponto procura pensar de que forma os filmes de



Varda reconfiguram o sensível, com destaque para o questionamento das fronteiras entre realidade e ficção e para o processo de transportar os rostos anónimos para o espaço do comum. O género (no sentido de construção social em torno do sexo) e as questões relacionadas com o emprego do corpo, do tempo e do espaço são também abordados neste último ponto.

# I

## O CINEMA EM JACQUES RANCIÈRE

### *A perspectiva política e teórica do amador*

Jacques Rancière é o primeiro a dizê-lo: a sua abordagem do cinema é singular, feita numa perspectiva daquele que ama o cinema (cinéfilo), mais do que numa perspectiva de um teórico ou de um crítico. O seu ponto de partida é o do amador<sup>1</sup>, daquele que recusa a autoridade de especialistas, reexaminando as fronteiras dos domínios dos saberes e das experiências, bem como daquele que recusa as hierarquias que o posicionamento político e teórico do especialista comporta, considerando, como tal, que os filmes que são compostos pelas percepções de cada um/a, pelas suas emoções e palavras, contam tanto quanto aqueles que estão gravados na película. Para Rancière, o cinema é uma multidão de coisas que recusa uma teoria unitária (IC:13-14), sendo que sob esta mesma palavra habitam diversos significados. Cinema é tanto um local físico onde se procura divertimento, como um aparelho ideológico produtor de imagens, sendo também aquilo que se sedimenta e acumula em cada pessoa que vai ao cinema, ou aquilo que a memória vai recompondo. Cinema designa, ainda, uma arte - ainda que uma arte em que a significação atravessa as fronteiras das artes -, uma utopia, um conceito filosófico e uma teoria do movimento próprio das coisas e do pensamento (IC:13). Para Rancière, o cinema existe sob a forma de intervalos e de impropriedades entre estas diversas coisas que usam o mesmo nome – cinema -, sem serem membros de um mesmo corpo. Escrever sobre cinema implica, então, assumir esta ideia de que não existe um só conceito que reúna todas as significações de cinema, mas também considerar que, como em qualquer homonímia, existe um espaço comum de pensamento, sendo que o pensamento do cinema é aquele que se desenvolve no seio dos intervalos e que procura determinar laços entre dois cinemas ou dois “problemas de cinema”. Na política do amador, o cinema pertence a todos aqueles que viajam pelo interior destes intervalos e que neles traçam o seu itinerário singular que se acrescenta ao mundo e ao conhecimento sobre e do cinema. Neste sentido, as próprias teorias e estética do cinema são vistas como itinerários singulares dos seus autores/as, às quais a

---

<sup>1</sup> No seu duplo sentido daquele que ama e também do que não é profissional

existência múltipla do cinema deu origem, daí que o filósofo utilize a designação “fábula cinematográfica”, inicialmente desenvolvida no livro com o mesmo nome (2001), em vez de teoria do cinema. Rancière identifica três tipos de intervalos no seio dos quais tem vindo a pensar o cinema: intervalo entre cinema e arte, entre cinema e política e, ainda, intervalo entre cinema e teoria (IC:8).

### ***Cinema no regime estético das artes***

Para Rancière, a estética não é a teoria do belo ou da arte, nem mesmo da sensibilidade, mas sim um conceito historicamente determinado que designa um regime específico de visibilidade e inteligibilidade da arte que se inscreve numa reconfiguração das categorias da experiência sensível, bem como a sua interpretação (TBD: 1-12). A designação “regimes das artes” surge, em Rancière, pela primeira vez, no livro *Le partage du sensible* (2000) [*Estética e Política. A partilha do sensível*<sup>2</sup>] e tem sido tópico contínuo de reflexão do filósofo desde então, como dá conta o seu mais recente livro *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art* (2011), em que o autor alarga a reflexão sobre o regime estético das artes à fotografia, dança, teatro e cinema. Por regimes das artes entende Rancière “um tipo específico de ligação entre os modos de produção de obras ou de práticas [artísticas], as formas de visibilidade dessas práticas e os modos como ambos são conceptualizados” (EP: 21). Com este conceito, Rancière procura sublinhar o carácter situado do que é considerado arte ou um/a artista: tais entendimentos são fruto de um contexto histórico em mutação, não sendo, portanto, isoláveis das restantes concepções sociais. Como refere Deranty (KC: 118), em Rancière, os regimes das artes relacionam a) o mundo em si, b) o que nele é significativo e, como tal, merecedor de ser representado; c) linguagem, discurso ou texto que articula o sentido; d) artefactos através dos quais o sentido é expresso em imagens (verbais, pictóricas, corporais, cinemáticas, etc.); e e) a comunidade a quem o/a artista dirige a sua mensagem artística. Rancière identifica três regimes das artes, tendo aprofundado sobretudo os dois últimos regimes: 1) o regime ético das imagens ou regime poético, o 2) regime representativo e o 3) regime estético.

---

<sup>2</sup> O livro reúne um conjunto de respostas de Rancière a questões colocadas pelos filósofos Muriel Combes e Bernard Aspe, bem como um Glossário de termos técnicos, por Gabriel Rockhill.

Rancière entende que, no **regime ético das imagens**, as representações artísticas são avaliadas de acordo com a sua veracidade ontológica, isto é, de acordo com a capacidade de representar, com fidelidade e veracidade, o modelo original (EO: 21; KC: 120). Neste regime, importa, por isso, a origem das artes e o seu teor de verdade, mas também os usos e os efeitos na forma de ser dos indivíduos e colectividades – daí a expressão ético -, existindo uma hierarquia que define o que é verdadeira arte e o que são simulacros de arte. Este regime de arte está associado à concepção platónica (Platão, 1993), segundo a qual a arte é uma cópia de uma cópia, isto é, uma imitação (*mimesis*) do mundo empírico que é, por seu turno, cópia do mundo ideal. Deste modo, toda a arte é falsificação da realidade, na medida em que ilude, fazendo crer que se trata da realidade, quando é um simulacro. Esta concepção subentende uma hierarquia estrita entre o mundo absoluto das ideias (no topo da hierarquia), o mundo empírico e a representação artística (que se situa na base inferior da hierarquia). A este regime ético das imagens seguir-se-ia o **regime poético ou representativo**, em que a importância da imagem – que caracterizava o anterior regime – é secundarizada em detrimento da fabricação de uma intriga que representa a acção. A representação, enquanto modo específico da arte, consiste na dependência do visível em relação à palavra que surge para dar a ver algo ausente, mas também como representação de algo que excede a submissão do visível a este dar a ver da palavra (DI: 153). A designação “poética” surge, aqui, não no seu sentido de poesia, mas em relação à obra filosófica de Aristóteles *Poética* (2008) que nos dá indicações sobre a lógica subjacente a este regime. Para Aristóteles, a tragédia consiste na imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de adornos que suscitam terror e piedade e que tem um efeito catártico, na medida em que purifica as emoções. Trata-se não da imitação dos humanos, mas da imitação de acções e de vida, de felicidade ou infelicidade. Sem acção não poderia haver tragédia, pois é essencialmente dela que depende o sentido da narrativa e é nela que reside o princípio e a alma da tragédia, sendo os diálogos apenas a superfície da história. Diz-nos também Aristóteles que a tragédia é a imitação de uma acção completa, constituindo um todo que tem uma certa grandeza e ordem, e que é composta por três partes: início, meio e fim. Esta composição dos actos é a primeira e a mais importante parte da tragédia, para Aristóteles. Esta concepção implica, além do seu médium específico, que todas as obras de arte contam histórias e que uma história

contada por um médium pode ser apropriada e contada por outro médium. Diz-nos também que existe um conjunto de normas estritas que definem o que é próprio ou impróprio da arte, em estreita relação com a própria visão hierárquica da comunidade. É a nobreza do carácter e a amplitude da sua acção que determinam o género que, por sua vez, determina todos os outros aspectos da obra de arte, nomeadamente a linguagem e o tipo de acções. Rancière (EP: 24) resume:

o primado representativo da acção sobre os caracteres, ou o primado da narração sobre a descrição, a hierarquia dos géneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em acto

O **regime estético da arte** é o nome que Rancière atribui à modernidade artística e caracteriza-se pela abolição desta hierarquia, uma vez que se entende que tudo fala, tudo carrega em si a potência da linguagem, tudo é igualmente importante e significativo (IE: 37). No regime representativo, as hierarquias de género artístico, definidas academicamente, estavam intimamente relacionadas com a própria hierarquia social, sendo apenas digno de representação artística o topo dessa hierarquia – temas e personagens nobres (APR: 291). Ora, o regime estético (que surge, precisamente no advento da emancipação operária na Europa do séc. XIX) vem abolir tais hierarquias e as pessoas anónimas tornam-se objectos/sujeitos das obras de arte:

the hierarchies of genres tended to vanish, and the works, separated from their hierarchical destinations, were increasingly perceived as expressions of the collective grandeur of the people and of their collective patrimony (APR: 291)

Ao primado da ficção e do sistema poético, que caracterizava o anterior regime, segue-se o primado da linguagem e da expressão. Entende-se, agora, que o elemento comum a todas as artes já não é o facto de contarem histórias, mas o facto de todas as artes serem uma forma de linguagem que expressa a discursividade inerente ao mundo. Neste novo regime das artes, entende-se que não existe uma regra ou uma forma específica de fazer arte que a separe das outras maneiras de fazer. Mais do que o

surgimento de novas práticas artísticas que superariam as anteriores, definindo novas regras de representação, aquilo que importa para Rancière é a suspensão dessas regras, a erosão das divisões entre as artes. O regime estético afirma a “absoluta singularidade da arte e, ao mesmo tempo, destrói qualquer critério pragmático susceptível de identificar essa singularidade” (EP: 25). Esta leitura vem perturbar as distinções moderno/pré-moderno e, sobretudo, moderno/pós-moderno.

Rancière designa a passagem para este regime por Revolução Estética, isto é, a abolição de um conjunto ordenado das relações entre o visível e o dizível, o saber e a acção, a actividade e a passividade (IE: 25-32). No regime estético da arte, “as formas da arte não serão mais distintas das formas da política nem das formas da experiência e da crença comuns a todos” (SAR). Neste regime, o estilo é considerado indiferente para com o conteúdo e assiste-se à destruição do sistema de géneros artísticos, bem como à equivalência dos temas tratados. Neste processo, entende Rancière que a literatura assume um papel central por ser nela, e sobretudo nas obras habitualmente designadas por realistas, que o regime estético começa as suas operações de anulação das hierarquias, através da irrupção da «vida dos anónimos» e dos detalhes do quotidiano. É também a escrita que vem romper com a ideia de que existe uma relação directa entre um discurso e um destinatário, uma vez que se destina a qualquer pessoa. Rancière vai afirmar claramente esta ligação entre a «literariedade» (NH, 1992), a reconfiguração do mapa do sensível (por via dos enunciados políticos e literários) que se abre com o regime estético, e a dimensão política desta configuração, quando afirma que “O homem é um animal político porque é um animal literário, que foge ao seu destino «natural» por se deixar desencaminhar pelo poder das palavras.” (EP: 46).

### ***Frase-imagem e montagem***

Rancière vai tomar *Histoire(s) du cinéma* [*História(s) do cinema*] (1998), de Jean-Luc Godard, como exemplo de filme que rompe com a racionalidade da arte segundo a qual “a história era uma junção de acções, ligadas entre si por um esquema de causalidade ideal” (DI: 56). Não se trata unicamente de separar as imagens do seu encadeamento narrativo, mas de transformar a própria natureza das imagens (FC: 219). Enquadrado no regime estético, neste filme é abolida a hierarquia do texto sobre a imagem, libertando - tanto o texto como o visível - da ideia de que existe uma medida

comum a todas as artes, de tal forma que poderiam ser traduções umas das outras (DI: 60). Esta medida comum é substituída, continua Rancière, por uma nova medida a que o filósofo chama frase-imagem, conceito que quebra a lógica de que ao texto cabe o encadeamento das acções e que a imagem é um suplemento de presença que dá carne e consistência ao texto. Para Rancière, a frase é quem dá carne, sendo que a imagem se tornou potência activa e disruptiva (DI: 65). Cada forma de arte pode, assim, ser decomposta em elementos dotados de uma tripla potência: a) a potência de singularidade da imagem, b) o valor de ensinamento que carrega a marca de uma história e c) a capacidade combinatória do signo, susceptível de se associar a qualquer elemento de uma série para compor novas frases-imagens, até ao infinito (DI: 45). Para Rancière, o trabalho da arte passa por este separar e transformar do *continuum* de imagens-sentido, numa série de fragmentos, de cartas postais ou lições (FC: 191), trabalho que Godard conseguiria no filme *Histoire(s) du cinéma*. Aí, as imagens aparecem com vida própria e, ao mesmo tempo, só valem pelas combinações com outras imagens e sons, frases, títulos de livros, entre outros elementos. Rancière afirma que Godard combina duas formas de montagem que permitem a fragmentação referida: a montagem dialéctica e a montagem simbolista ou simbólica. A montagem dialéctica caracteriza-se pela criação de choques e pela encenação de “uma estranheza familiar, para fazer aparecer uma outra ordem de medida que só se descobre por via da violência e do conflito” (DI: 78). Pressupõe-se que o choque dos elementos heterogéneos provoque uma descontinuidade na percepção que revele uma conexão secreta entre coisas escondidas na realidade quotidiana (CAPA: 41), denunciando a ordem político-social, ao mesmo tempo que cria a visão da história como *locus* de conflito. A montagem simbólica, por seu turno, apesar de também colocar em relação elementos heterogéneos, fá-lo para estabelecer analogias e familiaridade, em vez de opor mundos, como faz a montagem dialéctica. Godard seria, então, a síntese destas duas formas de montagem porque apesar de conjugar imagens heterogéneas que causam choque, fá-lo num *continuum* e garantindo um fraseado contínuo, como lhe chama Rancière, criando elos e convidando ao enlace (DI: 77-91). De uma forma mais vasta, mas também aplicável ao cinema, arte e política partilham estas operações de fragmentação e interrupção do encadeamento de imagens e palavras que produzem a evidência sensível da ordem do mundo, para dar lugar a uma montagem inédita das palavras e acções, produzindo uma outra articulação entre o dizível e o visível (FC, 197) e criando

resistência ao idêntico. Mas nem todos os filmes de Godard conseguem esta síntese. Rancière identifica “exercícios políticos”, como *La chinoise* [traduzido, em português, para *O Maoista*] (1967) – exemplo ao qual poderíamos acrescentar *Réponse de Femmes*, de Varda - em que o cineasta substituíra as continuidades narrativas por uma forma rompida onde opostos se confrontavam, de forma a dar a ver um determinado julgamento do mundo e a proporcionar a adesão a essa mesma visão. Ao contrário de *Histoire(s) du cinéma*, *La chinoise* tem como objectivo que o espectador/a se identifique com as personagens e procure desvendar um enigma (os mecanismos da dominação), como se de uma investigação se tratasse. Tal objectivo caracteriza o que Rancière identifica como paradigma brechtiano (EE: 11). Por outro lado, no designado paradigma pós-brechtiano, a relação entre cinema e política é marcada pelo exame das aporias da emancipação e não tanto pela procura de revelar os mecanismos da dominação (IC: 133). Este paradigma pós-brechtiano põe fim a uma relação entre cinema e política mais marcada por formas militantes que não só pretendiam dar a ver as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações, como pretendiam que os espectadores aderissem a uma forma específica de ver o mundo e acessem, através do filme, a formas de resolver tais tensões (IC: 132).

### ***O cinema no presente pós-utópico***

Em *La fable cinématographique*, e mais tarde em *Les écarts du cinéma*, Rancière parte da afirmação de Epstein “Le cinéma est vrai. Une histoire est un mensonge”, para pensar o que o autor identifica como falhanço do cinema, na sua tentativa de constituir uma nova língua das imagens. Para Rancière, o cinema tinha o sonho de ser a nova linguagem de um novo mundo e a teoria do cinema, desde a sua origem, tinha também a utopia de ser uma escrita do movimento, adequada a uma nova era em que a reorganização racional do mundo sensível coincide com o próprio movimento das energias desse mundo (IC: 16). O cinema, mais do que uma arte, era a própria utopia de um mundo moderno em que todos os movimentos são iguais, comun(ista)s, filmáveis. Dele esperava-se que suscitasse consciência e energia, desvendando as ambiguidades do mundo e a forma de nos comportarmos perante ele (IC: 24). No entanto, Rancière diz-nos que o cinema falhou nesse propósito utópico. Para o autor, o cinema caiu nas funções tradicionais da arte narrativa, isto é, caiu no



usual recorte das acções e na intensificação dos afectos que asseguram a identificação dos espectadores com as histórias. Ao submeter o movimento das imagens às formas de encadeamento narrativo próprio das palavras, pressupondo, quase sempre, uma relação de causa-efeito (IC: 17-19), o cinema falhou na sua ambição de ser anti-representativo. Se o cinema é verdade e uma história mentira, como afirmou Epstein, tal significa que a vida não conhece histórias, não tem acções orientadas para um fim, existindo somente situações abertas, em todas as direcções, ou um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micro-movimentos. Assim, o cinema teria como função o mero registo de tais micro-movimentos, na verdade, todos os micro-movimentos vistos assim como iguais e filmáveis, funcionando como uma espécie de olho mecânico capaz de abolir todas as oposições entre aparências que iludem e a realidade substancial (FC: 9). Já outras artes se tinham empenhado em transcrever tais dinamismos, mas foi apenas o cinema que sonhou ser capaz de se identificar, sem golpes, com o próprio ritmo da vida nova (IC: 46). Este falhanço, diz Rancière, resulta, por um lado, da apropriação que a indústria de Hollywood fez do cinema, reduzindo os criadores a ilustradores de cenários, com fins comerciais, através da estandardização da intriga e pela identificação com as personagens. Por outro lado, uma arte é sempre, ao mesmo tempo, uma proposta de mundo, sendo que os seus procedimentos trazem sempre “os restos das utopias que visavam (...) a redistribuição das formas da experiência sensível colectiva” (IC: 52-53). Como tal, este falhanço que Rancière atribui ao cinema não será mais do que o sintoma de um tempo utópico em que se acreditava num novo mundo estético, científico e político, sendo o cinema uma versão particular deste “grande poema que a sua época cantou” (FC: 10) e que não se cumpriu. Deste modo, a afirmação de Epstein é também uma fábula antecipada pelas histórias que lhe são prévias e pela própria forma de contar histórias. A ideia de cinema como nova língua, como nova arte para um novo mundo, assenta e é já enformada por uma ideia geral de arte, ideia essa que antecipa e contamina a tal ponto que impossibilita que o cinema seja uma forma de arte particular e um meio técnico específico (FC: 13). Quando se pensava em cinema como nova arte, continua Rancière, isso já era feito dentro de uma concepção específica que retirava ao cinema a sua particularidade, contaminando-o com as tradicionais formas de contar histórias. O cinema não pode ser um olho mecânico que se limita a registar a verdade dos micro-movimentos da vida, como se não houvesse acção dramática ou narrativa, na medida em que cada imagem traz já consigo a história do seu tempo - ainda que estejam

abertas a novas significações e resistam a outras – e porque uma câmara está sempre ao serviço da inteligência de quem a manipula (FC: 17).

O questionamento desta dualidade actividade/passividade<sup>3</sup> é ainda mais enfatizada quando os papéis de realizadora e de actriz (pessoa que filma/pessoa que é filmada) se sobrepõem, como é o caso do filme *Les Plages d' Agnès* (2008), um documentário em que Varda surge no papel de si mesma, sendo que “a personagem” é, aqui, anterior ao papel de realizadora<sup>4</sup>. Varda é activa na realização (de acordo com a perspectiva rancieriana), mas passiva porque surge como hieróglifo que traz o seu tempo consigo e é, ao mesmo tempo, uma imagem aberta a qualquer novo significado (FC: 17). Mas a realização determina também que partes do “papel” vão ser filmadas, logo, o papel de realizadora parece antecipar novamente o de actriz. Não sendo totalmente possível diferenciar quando Varda é personagem ou quando é realizadora (especialmente quando o papel da personagem é o de ser filmada como realizadora), os papéis activo/passivo baralham-se ainda mais. Esta dupla função actriz/realizadora que questiona o binómio passivo-activo não é da mesma ordem do que acontece em *A Divina Comédia* (1991), de Manuel de Oliveira, para dar um exemplo, na medida em que este aparece no filme que ele próprio realiza, mas como personagem criada por ele mesmo. O seu papel como actor (imagem) depende do seu papel como realizador (manipulador da imagem). Deste modo, os papéis de realizador e o papel de actor são mais facilmente identificáveis e, de algum modo, separáveis.

Existe, ainda, uma outra dimensão que merece ser explorada e que surge a partir de um vídeo que eu própria fiz - “moving on”, 2012<sup>5</sup>. Nesse vídeo de 4 minutos, num só plano, num só *shot*, é filmado um corpo que tenta avançar mas que sempre se depara com uma parede. Quando decido filmar esse movimento, fazendo este vídeo, a única coisa que sei previamente é que pretendo filmar-me a caminhar em direcção à parede e que os pés evidenciem um caminhar que nunca avança, que não sai do sítio. Escolhi o enquadramento e coloquei a câmara a filmar. Tudo o que se segue àquela intenção

---

<sup>3</sup> Em *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, este binómio é abordado, por Rancière, sobretudo a partir da crítica da passividade que se pressupõe caracterizar o espectador, tanto em Brecht como em Artaud, e não tanto como aqui abordo (realizador/pessoa filmada). Retomarei esta questão no ponto Emancipação intelectual e o mestre ignorante.

<sup>4</sup> Como se Agnès fosse anterior à realizadora Varda, o que nos remete para o livro autobiográfico, publicado em 1994, numa edição dos Cahiers du Cinéma, precisamente intitulado *Agnès par Varda*.

<sup>5</sup> Disponível em [www.salomepontocoelho.wix.com/coelho](http://www.salomepontocoelho.wix.com/coelho)

inicial surge no próprio momento em que é filmado – procura de fendas na parede, tentativa de empurrá-la, descansar nela, etc. Tomando este vídeo como exemplo, as funções de actividade/passividade (pessoa que filma, pessoa filmada) não só são confundidas como acresce uma outra dimensão que complexifica este binómio. Existe actividade (manipulo a câmara); simultaneamente, existe passividade (imagem aberta às leituras de espectadores/as). Sendo uma dessas espectadoras de mim própria, sou activa na leitura de mim mesma como passiva, acedendo, através dessa leitura, a um “eu” desconhecido. Aqui, o vídeo assume uma ordem quase psicanalítica porque confronta e leva à consciência, os movimentos inconscientes que habitavam aquele (meu) corpo. Leio-me a mim própria enquanto me filmo, sendo que não foi a intenção de filmar que mostrou o movimento, mas a actividade dentro do papel passivo de pessoa filmada. Como afirma Jean-Luc Nancy em *Vers Nancy*, segmento realizado por Claire Denis, do filme *Ten minutes older: The Cello* (2002), é como se uma voz falasse através da nossa voz, quando verdadeiramente quer dizer algo. Esta multiplicidade é também da ordem do que Jacques Derrida (1972) designa de (contra)assinatura de um texto (filmado, em prosa, fotográfica, etc.). Para o autor, a assinatura é o que tenta recuperar, em vão, a propriedade perdida do nome próprio, procurando fixar um tempo de escrita (de realização), simulando reunir todos os momentos de “enunciação” do texto, nesse momento único “de meta-enunciação”. A assinatura procura, assim, condensar as diversas temporalidades da escrita, procurando reter o “ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora em geral, na forma transcendental da permanência.” (1972). Como tal, uma assinatura não é o mero registo de uma marca gráfica: é o testemunho de um acontecimento passado, suspenso de um presente iterativo. Também a própria leitura de um texto pode ser tida como uma contra-assinatura, na medida em que, estando sempre aberto à leitura, quem lê contra-assina o texto. É esta abertura que indica a impossibilidade de apropriação do texto; ele pertence não só a quem escreve/realiza, mas a todas as pessoas que o lêem, incluindo o próprio escritor/a ou o realizador/a que o lê. Como afirmam Mireille Calle-Gruber e Marie-Louise Mallet (2003: 32) “estritamente intrincados, os gestos de leitura e de escrita conjugam-se para fazer obra”. Quem lê está sempre em dívida com a “primeira” assinatura, mas, simultaneamente, essa assinatura depende também de nós/ de quem lê, da nossa resposta à sua interpelação, existindo um endividamento mútuo.

## II

### INTERVALO ENTRE CINEMA E POLÍTICA:

#### O CINEMA POLÍTICO

##### *Dissenso na partilha do sensível*

Para Rancière, o cinema, tal como acontece com outras formas de arte, não é político pelas mensagens que transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. O cinema não é político porque desoculta os mistérios ou estigmas da dominação que os/as espectadores ignoram (PA: 97), porque estimula a revolta ao mostrar coisas revoltantes ou, ainda, porque centraliza a denúncia dos poderes ou a luta pelo poder (EE: 78-79). A política no cinema reside, para o autor, na forma como configura o espaço e o tempo que determinam maneiras de estar em conjunto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de, etc. A política ocorre, então, quando se contesta a ordem natural dos corpos, em que se separa a sociedade de si própria (EP: 94-95). Se o cinema é político, ele é-o porque os espaços e os tempos que recorta interferem com o recorte dos sujeitos e dos objectos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que definem uma comunidade política. O potencial de emancipação intelectual do cinema encontra-se na sua ociosidade, no seu distanciamento face a todo “trabalho” social e à participação numa obra de transformação militante (PA: 51). O cinema, enquanto arte, não deve nem cuidar de “política, nem de moral, nem de conhecimento”, embora não possa colocar-se fora da relação com uma finalidade (permitir a justiça); o cinema, como arte, é pura abertura ao outro, “abre para todas as actividades do humano, é um dos nomes do humano enquanto abertura, enquanto possibilidade de o substituir se exceder no existir” (Lopes, 2011: 45).

Precisamente porque o cinema não é uma linguagem nem delimita um objecto de conhecimento que emerge de um raciocínio sistemático, diz Rancière, aprender cinema presta-se, particularmente, à aplicação de métodos de emancipação intelectual, conceito que retomaremos adiante (CJP: 2011). Para o filósofo, o cinema é político pela forma como reconfigura aquilo que chama Partilha do Sensível (*Partage du Sensible*). Por partilha do sensível entende Rancière a “lei implícita que governa a ordem sensível

[o que pode ser apreendido pelos sentidos], define lugares e formas de participação num mundo comum”, bem como determina “aquilo que é visível, audível, o que pode ser dito, pensado ou feito” (EP: 94). A esta ordem Rancière chama também ordem policial ou polícia cuja actividade se caracteriza mais pela inviabilização da emergência da política do que pela repressão. O cinema é, então, político na medida em que recorta um determinado espaço ou um determinado tempo e introduz uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas (PA: 46). A política designa, assim, todas as práticas que rompem com os modos de ser, fazer e comunicar, redesenhando o espaço das coisas comuns (EE: 95), sendo que o cinema (como arte) possui a radical capacidade de abrir uma transformação absoluta das condições da existência colectiva (ME: 31). Rancière dá o exemplo de quando “aqueles que não têm tempo” para participar nas assembleias do povo porque têm de trabalhar, adquirem tempo para poderem habitar esse espaço comum, tendo voz e acedendo à palavra. A política ocorre, neste caso, na transformação dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra, mas também das identidades e dos espaços (ME: 38). Sendo próprio à arte operar este recorte do espaço material e simbólico, arte e política tocam-se (ME: 37), ainda que seja à política que caiba o papel de, nos seus cenários próprios, construir a eficácia política das formas de arte (IC: 24). A política não tem “um lugar próprio nem sujeitos predefinidos”, sendo que “apenas existe em actos de implementação intermitentes” e cuja característica comum é o dissenso (EP: 95). O dissenso traz um deslocamento no interior do comum, para aí colocar o que não era comum, redesenhando essa comunidade de forma a nela caber o que até então não tinha lugar. É, precisamente, o dissenso que reconfigura a experiência comum do sensível e, como tal, dele depende a eficácia estética. Esta eficácia reside na suspensão ou descontinuidade entre a intenção do artista, a produção das formas de arte e da produção de um determinado efeito num público específico (EE: 85-89). A política do cinema não depende, então, da intenção do/a realizador ou dos fins sociais definidos, mas da capacidade de «romper a evidência do sensível da ordem “natural” que destina indivíduos ou grupos a tarefas de comando ou obediência, à vida pública ou à vida privada» (EE: 90) ou, em suma, da capacidade de reconfigurar a partilha do sensível. Artes e política entrecruzam-se na experiência do dissenso, produzindo “formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas

de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos” (PA: 53), daí que Rancière fale numa política da estética – em que as novas formas do sensível determinam novas capacidades, em ruptura com antigas configurações do possível - e em estética da política - em que a subjectivação política redefine o que é visível, o sensível (EE: 95). Na definição do que é a política do cinema, Rancière entende que a palavra política pode ter dois sentidos: uma diz respeito à política como a) estratégia inerente a uma movimentação artística, como forma de “acelerar ou abrandar o tempo, de apertar ou alargar o espaço, de acertar ou desacertar o olhar e a acção, de encadear ou desencadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (IC: 131) e a outra b) por via do tema que abordam e pela situação de injustiça que desvendam.

### ***Emancipação intelectual e o mestre ignorante***

Rancière defende que o cinema se presta, particularmente, a métodos de emancipação intelectual que consistem na “verificação da igualdade das inteligências” de todas as pessoas, em que “não há dois tipos de inteligência separados por um abismo” (EE: 18). Esta ideia de emancipação intelectual é primeiramente desenvolvida por Rancière no seu livro *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual] (1987), publicado em Portugal em 2010. Nele, o autor narra a “aventura intelectual” (MI: 7) de Joseph Jacotot, pedagogo que, em 1818, exilado na sequência da restauração da Monarquia de Bourbon, se torna professor de literatura francesa na Universidade de Lovaina. Jacotot não falava holandês e os/as seus alunos/as não sabiam francês. Para poder ensinar alunos que não falavam francês, deu início ao que veio a ser conhecido como método da emancipação intelectual ou Ensino Universal. Tendo sido publicada a edição bilingue (holandês e francês) de *Telémaco*, Jacotot enviou esse livro aos estudantes, pedindo-lhes, com ajuda da tradução existente e com ajuda de um intérprete, que aprendessem o texto em francês. Quando conseguiram compreender a primeira metade do livro, comentaram o que tinham aprendido e prosseguiram. No final, Jacotot pediu-lhes que escrevessem, em francês, o que pensavam do que tinham lido. Os resultados foram inesperados face a um grupo que não tinha tido qualquer explicação prévia, que estava entregue a si próprio, sem auxílio numa língua nova: os estudantes

tinham superado todas as dificuldades tão bem quanto se soubessem francês (MI: 8); aprenderam sozinhos e sem mestre explicador (MI: 17). A aprendizagem, neste caso, escapava ao mito pedagógico que divide o mundo em dois, em duas inteligências: uma superior - a do mestre - e uma inferior - a do ignorante (MI: 13). A subordinação de uma inteligência a outra constitui o processo de embrutecimento, oposto ao da emancipação que acontece quando “uma inteligência não obedece senão a si própria” (MI: 19). É sempre uma mesma inteligência que se encontra em acção, “uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar” (EE: 19). Tal como com o ignorante, a emancipação do/a espectador/a radica nesse poder de traduzir, à sua maneira, o que percebe e de relacioná-lo com outros conhecimentos e eventos. A compreensão é este processo de tradução que significa “dar o equivalente de um texto mas não a sua razão” (MI: 15). O/a espectador/a observa, selecciona, compara, interpreta, relaciona com o que viu noutros espaços, compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente (EE: 22). Na perspectiva rancieriana, quer se trate de teatro (no sentido lato que o filósofo lhe atribui)<sup>6</sup> quer na pedagogia, não existe um abismo que separa duas posições (do actor/espectador ou do mestre/ignorante). Todas as pessoas se encontram num processo de constante tradução, de criação poética que recusa: a) a distância entre quem faz, quem vê, ouve ou fala, b) a distribuição dos papéis (actor/espectador), bem como c) as fronteiras entre territórios e outros dualismos. Deste modo, ser espectador/a não é uma condição passiva que devemos transformar em actividade, mas a condição comum, na medida em que todas as pessoas agem e conhecem, enquanto espectadores/as que ligam, constantemente, o que vêem com o que já viram ou disseram, fizeram, sonharam (EE: 28). O que cria a ilusão da separação entre actor e espectador/a, o que declara inactivo o espectador/a, é a própria “oposição radical, previamente estabelecida, entre activo e passivo” (EE: 21), bem como a distribuição *a priori* das posições e das capacidades ou incapacidades ligadas a essas posições. Rancière propõe que tais posições são ficcionadas, na medida em que “todo o espectador é já actor da sua história; todo o actor, todo o indivíduo de acção, é já espectador da mesma história” (EE: 28). É com o questionamento destas dicotomias, das fronteiras, e com o

---

<sup>6</sup> Para Rancière, teatro é o lugar onde uma acção é conduzida ao seu acabamento por corpos em movimento face a corpos vivos (EE: 10), no qual se inclui a performance.

reconhecimento que elas são próprias à estrutura de dominação e sujeição que se inicia a emancipação (EP: 22). À semelhança do que acontece quando o mestre procura, tão-somente, fazer com que o estudante aprenda o que o mestre já sabe, passando uma mensagem, numa lógica de causa-efeito previamente determinável, na arte toda e qualquer relação directa entre produção de um efeito determinado sobre um público específico resulta em embrutecimento. A eficácia estética está na suspensão desta relação de causa-efeito. A criação artística é, antes, uma terceira coisa que não é propriedade nem do/a artista nem da espectador/a, da qual nenhum deles possui o sentido e que se afasta da identidade de causa e efeito (EE: 24-25). Rancière argumenta que uma sociedade emancipada seria uma sociedade de artistas (MI, 78), comunidade de iguais em que são abolidas as divisões entre quem sabe e quem não sabe, entre quem vê e faz, fala ou ouve, assiste ou cria, etc. Nesta comunidade de iguais, todos/as “sabem que a perfeição alcançada por um ou outro na sua arte não é mais do que a aplicação particular do poder comum de todo o ser razoável” (MI, 79). A arte tem efeitos para além de qualquer finalidade, sendo que tais efeitos “só podem ser os que derivam da igualdade dos homens enquanto potência criadora, capacidade de pensar-sentir-criar” (Lopes, 2011: 55). A emancipação está no reconhecimento desta igualdade como ponto de partida e não como destino. Também no cinema, não existe, segundo Rancière, um abismo que separa as posições de quem realiza, do crítico ou do teórico, ou, ainda, do cinéfilo. Tal não implica recusar a história ou o conhecimento teórico produzido, mas reconhecer que teoria e crítica são comuns e que, fazendo parte da história de como o cinema tem sido percebido, fazem também parte do que é o próprio cinema.



### III

## A RECONFIGURAÇÃO DO SENSÍVEL EM VARDA

Agnès Varda é conhecida pelo seu engajamento político, tendo feito parte do grupo designado “rive gauche” (com Chris Marker e Alain Resnais), relacionado com a “Nouvelle Vague” do cinema francês, dos anos de 1950 e de 1960. Os membros do “rive gauche” tinham um passado relacionado com a literatura e com o documentário, bem como interesse em cinema experimental e na filmagem de questões sociais no local. O grupo era também identificado com a política de esquerda. Varda esteve envolvida em várias questões políticas, tendo participado em movimentos sociais como o movimento feminista francês. Os seus filmes levantam diversas questões relacionadas com justiça – do género (que abordaremos aqui) à luta contra o racismo (com o documentário *Black Panthers*), passando pelo consumo e a sociedade capitalista (em *Les Glaneurs et la glaneuse*, com *Salut les Cubains* ou com o seu registo fotográfico da revolução chinesa) ou pela guerra (realizando um filme com vários outros realizadores sobre a guerra do Vietname, *Loin du Vietnam*). No entanto, e como vimos, a política reside mais na capacidade de romper a ordem sensível estabelecida do que nos temas abordados e no seu propósito militante. É nesse sentido que procuraremos, neste ponto, pensar a política dos filmes de Varda.

### ***Realidade versus ficção: retorno ao género comum que é o sem-género***

*Documenteur* (1981) é dos filmes mais belos e intrigantes de Varda que conta a história de Émilie, uma francesa que procura alojamento em Los Angeles, com o seu filho de 8 anos, Martin, depois de se separar do homem que ama. O filme tem falas em inglês e em francês. Entre uma língua e outra, o filme é um enorme caldo de palavras que se repetem, circularmente, mostrando como cada uma vai dar a outra e ainda outra palavra. Jacques Derrida (1972) utiliza o termo “*differance*” (palavra homófona de “*difference*”, como cunha a gramática francesa, e que joga com a ideia de diferença, mas também de diferir), para abordar esta ideia de que o sentido de uma palavra está na palavra que se lhe segue, requerendo outras para se significarem, num gesto infinito de diferir (*différer*). Neste jogo, cada conceito adquire significado em contexto, por

referência e contaminação de outros significados. O mesmo poderíamos dizer das imagens. Uma imagem não existe como mero espelho de uma realidade pois que, por um lado, remete para outras significações do seu tempo e que estão para além da imagem (apesar de nela estarem contidos), por outro lado, uma imagem associa-se a outras (seja por via da montagem, seja por via das imagens que o espectador emancipado viu noutra sítio e com as quais relaciona as que está a aceder, no momento da projecção), introduzindo novas significações. Para Rancière, todas as coisas carregam esta duplicidade, tendo um significado imanente que jaz sob a superfície hieroglífica dos signos escritos. Por isso, é necessário que alguém decifre tal significado e que “fale por elas” – “tudo é rastro, vestígio ou fóssil” (IE: 35). Por outro lado, todas as coisas são também uma presença bruta, um obstáculo mudo e surdo a todas as formas de significação (EP: 93-94), nada dizendo a não ser uma espécie de discurso inconsciente (IE: 39). A esta duplicidade chama Rancière palavra muda (PM):

de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade (IE: 41)

Como as palavras convocam outras palavras para significarem, também as imagens requerem encadeamentos de outras imagens. *Documenteur* torna mais audível esse jogo, através da constante repetição de palavras, às quais se seguem outras palavras para dizer as primeiras, abrindo, nesse movimento, lugar para as palavras que se seguem e que precisam de existir, para se aceder ao seu significado. “O teu corpo é uma casa, uma casa é um homem é um lar” é uma das falas da voz off/personagem principal do filme, que mostra este convocar de outras palavras, para falar de uma só. Quando esta mesma personagem fala sobre a palavra “casa”, dizendo que é “um cubo, uma porta, duas janelas ou duas portas, duas janelas...”, tal parece indicar que as palavras são operações matemáticas e que se somarmos determinadas partes, obteremos a parte inteira, isto é, o significado. No entanto, quando recorremos a uma palavra para afirmar

a definição de algo, estamos também, nessa escolha, a deixar de fora muitas outras palavras - um cubo não é um círculo não é um triângulo não é uma árvore – e, por isso, o significado não poderá ser apenas o somatório de outras palavras porque ele é também as palavras que não diz e as palavras que ainda não chegaram, na sequência infinita de significado diferido. Este diálogo entre a ideia de *différance*, de Derrida, e o filme é ainda mais sonoro quando atentamos no título do filme. As primeiras palavras que surgem no ecrã de *Documenteur* são “dodo, cucu, maman vas tu te faire”, ao mesmo tempo que partes dessas palavras vão sendo sublinhadas “dodo, cucu, maman vas tu te taire”, dando origem a “documantaire”. Ora esta palavra não é nem o título do filme (esse é *Documenteur*), nem mesmo a palavra documentaire/documentário, palavra que imediatamente é convocada pelo título, pelas evidentes semelhanças entre ambas. Documentário escreve-se, em francês documentaire e o jogo de sublinhados que o início do filme apresenta é o mesmo que *différance*: são palavras homófonas, existindo uma diferença na grafia que impede o significado ao interromper todo o processo económico da significação. O “a” mudo – anterior ao significado - desestabiliza permanentemente toda a significação, não permitindo cristalização, concretude ou conceito. Acresce um outro ponto importante. A palavra “menteur”, que é antecedido pelo prefixo “docu”, significa mentiroso o que parece chocar com a ideia de documentário como reflexo da realidade/verdade. Se os documentários são tidos como registos de verdade, onde a ficção não tem lugar, associar a palavra “mentiroso” ao documentário convoca significados opostos, de não-verdades, de irrealidades, de falso, mas não necessariamente de ficção. Este triplo jogo de palavras coloca ainda mais em evidência um jogo que Varda tem trazido magistralmente, nos seus filmes: o questionamento entre os limites da ficção e do real, do documentário, daí que a cineasta utilize a designação “documentário subjectivo”, para caracterizar o seu método (Smith, 1998). *Documenteur* é, a um mesmo tempo, um documentário, uma *documentira* e um *documentário* (um aparente erro, portanto, que só chama a atenção para o que a palavra é e não é, ao mesmo tempo). Isto leva-nos à questão que Rancière coloca a propósito da afirmação de Epstein de que o cinema é verdade ou à visão da câmara de filmar como olho mecânico, no filme *O homem da câmara de filmar*, de Vertov. Para ambos, o cinema é verdade – ou registo da verdade – e opõe-se às histórias, designadas, assim, como mentiras. O cinema, o visível, seria o lugar de manifestação das energias que constituem o verdadeiro mundo. Varda parece distanciar-se desta visão com este jogo que coloca, ao

mesmo nível, verdade e mentira ou, antes, mistura ambas, a tal ponto que será já uma terceira coisa. O que é dito e a forma visível que adquirem em *Documenteur* baralha as dicotomias de verdade/mentira, de real/ficção. Mas só baralha essas dicotomias porque elas estão, desde logo, implicadas nas significações (tais como outros binómios), na medida em que, como afirma Derrida, todo o pensamento ocidental está estruturado a partir de uma série de binómios, de diferenças, que povoam todos os significados. O próprio filho de Varda é, no filme, o filho da personagem principal que, por seu turno, quando “pensa” (sendo que acedemos aos seus pensamentos através da voz off) é a voz de Varda que ouvimos. Um filho que é real e personagem, uma personagem que pensa com a voz da realizadora que é tanto real como narradora ficcionada - jogos de espelhos ou de imagens diferidas, descontínuas, deslocadas de si mesmas e que remetem para outras imagens.

*Cléo de 5 à 7* (1962) remete igualmente para o questionamento das fronteiras entre documentário e ficção, desde logo na cena de abertura. O filme acompanha, em tempo real, a vida de Cléo a partir das 17h, 2 horas antes de conhecer o resultado do exame médico que confirmará se a cantora tem cancro ou não. O filme é a preto e branco, com excepção da cena inicial que vai variando entre o preto e branco e a filmagem a cores. A cena inicial sugere que uma mulher lê as cartas do *tarot* a outra, mostrando apenas o percurso das mãos na escolha das cartas, a voz da cartomante e de uma outra mulher. A cena é a cores até que um rosto surge no ecrã – o da cartomante – logo seguido pelo rosto da mulher que percebemos, depois, ser Cléo. A este propósito, diz Varda:

Comme un court prologue inséré dans le récit, ce début de *Cléo de 5 à 7* est en couleurs: (...) que voit la cartomancienne est une fiction, puis on voit le visage affolé de Cléo, en noir et blanc comme la suite du film.

A própria realizadora sugere esta relação entre ficção e realidade a partir do jogo de cores. A leitura do *tarot* parece-nos mais real porque é filmada com as cores que vemos na realidade<sup>7</sup>, para além disso, achamos que o filme será sempre a cores, até que vemos rostos a preto e branco, o que nos confronta com o facto de estarmos a ver uma

---

<sup>7</sup> Refiro-me à generalidade, com excepção para casos de daltonismo, por exemplo.

ficção. No entanto, a noção da ficção chega no momento em que vemos o rosto aterrorizado de Cléo e não quando a cartomante lê as cartas, como sugere a realizadora. Ora, o *tarot* parece-nos mais real que o restante filme (porque a cores), mas ao mesmo tempo desconfiamos da sua veracidade. Esta indecisão coloca-nos num plano em que se torna difícil estabelecer, claramente, os limites da ficção e da realidade. Quatro anos após *Cléo de 5 à 7*, Varda realiza *Les créatures* (1966), voltando a colocar em questão as fronteiras entre a realidade e ficção, de forma mais evidente. Aí, o actor Michel Piccoli surge no papel de um romancista, de seu nome também Piccoli – e já aí se adivinha o jogo entre ficção e realidade -, casado com Mylène (Catherine Deneuve), uma mulher que perde a fala após um acidente. Piccoli e Mylène isolam-se numa ilha, para que o escritor encontre inspiração e tranquilidade para escrever o seu livro. Ele surge, assim, grávido de um romance, ao mesmo tempo que Mylène está grávida de uma criança. O romance de Piccoli (o escritor) é sobre um homem que constrói pequenos discos que, uma vez colocados no bolso de alguém, transformam essa pessoa num robot às ordens do inventor. Piccoli começa a imaginar – para além do seu livro? - que um dos seus vizinhos, que vive numa torre, tem uma sala secreta repleta de mecanismos electrónicos capazes de controlar os comportamentos dos habitantes da ilha. No filme acompanhamos os passeios de Piccoli na ilha, ao mesmo tempo que Varda vai mostrando imagens de habitantes-robot (sem que consigamos saber exactamente se é imaginação de Piccoli o escritor ou se os habitantes são, de facto, manipulados pelo inventor que habita a torre). Esse vizinho convida Piccoli para um jogo de xadrez em que os peões são, precisamente, os habitantes da ilha onde ambos se encontram. O filme mostra os “reais” habitantes a serem manipulados num tabuleiro de xadrez, onde botões são accionados, de forma a guiar as suas acções. Colocando o criador real do mundo imaginário a jogar contra o criador provavelmente imaginário do mundo real, Varda dá a ver, uma vez mais, quão fina é a linha que separa a ficção da realidade.

Seguindo Rancière (RC: 144-145), poderíamos dizer que Varda reposiciona as noções, as intrigas e os argumentos dos diversos géneros (neste caso a ficção e o documentário), no território da língua e do pensamento partilhados. Mais do que hibridação de géneros (pois que hibridação implicaria uma existência prévia de géneros que se misturam), Rancière fala de um tecido da linguagem e do pensamento que a todas as pessoas pertence. O que Varda parece fazer é redefinir os usuais recortes que

distinguem o que é ficção e o que é documentário, para os restituir a uma horizontalidade que indistingue verdade e mentira/realidade e ficção, tal como é próprio da vida, redistribuindo o que é competência do documentário e competência da ficção. Como vimos anteriormente, esta abolição dos géneros é característica do regime estético das artes.

### ***O rosto comum tornado comum***

O questionamento das fronteiras entre ficção e realidade descende também da escolha, comum em Varda, de recorrer a actores não profissionais que assumem papéis que revelam parte das suas vidas fora de cena (Smith, 1998: 4-5). Quando Varda opta por actores e actrizes não profissionais, como no filme *La Pointe courte* (1955), o que se pretende é filmar as pessoas nos seus contextos quotidianos, rostos anónimos<sup>8</sup>, surgindo o cinema como um “exercício de aproximação ao segredo do outro” (IC: 178). Esta opção passa a ser comum no e com o movimento neo-realista italiano, mas era bastante invulgar na altura em que Varda começou a fazê-lo. A escolha de actores e actrizes não profissionais está também intimamente ligado a questões de restrição orçamental. Aqui, o fazer do filme traz consigo questões e consequências políticas, na medida em que Varda é condicionada pela escassez de recursos financeiros. Jean-Luc Godard afirmou que não lhe interessam filmes políticos mas fazer filmes politicamente, aludindo ao próprio processo de filmagem, e que os chama a atenção para o processo de filmagem de *La Pointe courte*, um filme realizado à margem da indústria cinematográfica.

Também na curta-metragem *L’Opéra Mouffe* (1958), Varda coloca a questão do anonimato, das “pessoas comuns” que tomam lugares incomuns (o dos filmes que não documentários), quando filma demoradamente os rostos de quem passa no mercado na rua Mouffetard, em Paris. A curta-metragem aparece caracterizada, no site da produtora (que é da própria Varda) como uma ficção-documentário. Uma vez mais, remete para uma ideia de um não género fílmico, ainda que tal não esteja tão presente como em *Documenteur*, na medida em que cada género aparece definido, mesmo que em diálogo com um outro que é tido como “o seu oposto”. *L’Opéra-Mouffe* é um livro de notas de uma mulher grávida, no bairro La Mouffe. Ao mesmo tempo, é um registo das pessoas

---

<sup>8</sup> Retomaremos esta questão adiante.

que frequentam o mercado da rua Mouffetard, num grande plano que traz rostos de mulheres sem idade que conversam freneticamente, a homens bêbados e olhares doentes. Quando pela primeira vez vi o filme, suspeitei que as pessoas que surgiam no mercado eram pessoas que ali estavam não por vontade da realizadora, mas porque aquele espaço é seu, antes de ser um cenário de um filme. No entanto, a não ser que “saíamos” do filme, não é nele que ficamos a saber se aquelas pessoas são personagens, ou não, do filme. Uma das cenas do filme mostra uma mulher (que parece ser uma visitante do mercado) a dirigir-se para casa, com as compras. No saco, leva batatas<sup>9</sup> e um tijolo. Esse inesperado introduzido em cena volta a baralhar o que é que pertence à parte de documentário do filme ou à parte ficcionada. Um outro dado é ainda relevante para compreendermos a que ponto as camadas de ficção e documentário são sobrepostas, repostas, colocadas em evidência, por Varda: a realizadora estava grávida quando fez este filme. Em diferentes camadas, uma “história verdadeira” (a de Varda grávida) dá origem a uma ficção (uma mulher grávida) que vai ao mercado de Mouffetard (um cenário real) onde outras pessoas que não personagens, mas anónimos que por ali passam, são filmadas em grande plano e integradas numa narrativa ficcionada. Num gesto que reconfigura a partilha do sensível, Varda cria dissensos no espaço comum, dando destaque ao rosto anónimo que usualmente não é visto, por não ser digno de atenção.

Novamente em *Documenteur*, quando Émilie chega a Los Angeles e começa a procurar casa depara-se com um casal a discutir, à porta de casa. Os dois gritam um com o outro, ele à porta como quem defende o seu território e ela dizendo que a casa também lhe pertence, procurando aproximar-se, enquanto ele tenta tocar-lhe, num gesto agressivo do qual ela se desvia. A cena chama a atenção porque se relaciona com o tema do filme: o casal, a separação iminente, o ter casa ou ficar sem ela, o amor deteriorado, etc. Tudo isto poderia ser, até, uma insinuação do filme ao que antecederia a separação de Émilie e do amado. Filmando e colocando esta cena no filme, Varda reconfigura as leis do que é permitido ver, dizer, ouvir, isto é, reconfigura o sensível. Mas o interesse político da cena é ainda mais vasto. Anos depois, em *Les Plages d’Agnès*, Varda vai contar a história daquela cena, afirmando que quando filmava Émilie, estava a decorrer,

---

<sup>9</sup> As batatas são um elemento caro a Varda. Desde que filmou *Les Glaneurs et la glaneuse*, em 1999 e 2000, onde encontrou uma batata em forma de coração, que Varda começou guardar vários destes tubérculos que ia encontrando. Em 2003 participou na Bienal de Veneza com *Patatupia*, uma das suas obras como artista plástica.

de facto, esta discussão entre um casal que ali residia e que Varda decidiu filmar. Perguntou, depois, ao casal se a câmara os incomodava e responderam que não queriam saber disso para nada. É aí que Varda decide dar instruções à atriz para passar em frente ao casal, como é possível ver na cena de *Documenteur*. Chega a ser desconcertante aceder a esta informação. A cena é lida, primeiramente, como ficção e nela se reconhece doses de realidade, realidade que usualmente não era colocada em cinema. Só isso constituiria um gesto político, seguindo a definição de Rancière, por recortar o tempo e o espaço de forma a dar a ver o que até aí não tinha espaço e que poderíamos associar a situações de violência doméstica. Mas, ao mesmo tempo, é tida como ficção e só no exterior do filme é que acedemos a essa informação. Varda poderia ter parado de filmar, poderia também, mesmo tendo filmado, optado por não inserir a cena no filme. Esta decisão é sintomática deste constante jogo que Varda convoca. Também aqui, rostos anónimos, num bairro que poderíamos, claramente, adjectivar de pobre ou socialmente desfavorecido, têm destaque num filme de uma realizadora francesa, filme que corre vários pontos do mundo e do tempo. Não é às “pessoas comuns” que usualmente cabe o lugar na tela do cinema, a não ser que seja no género documentário, não são especialistas, não têm formação, não têm a aparência planeada ao pormenor, para passar uma mensagem e, no entanto, é (também) delas o palco, neste filme. Esta cena leva-nos não só a questionar a mistura dos géneros, das personagens com as “pessoas reais”, mas também o que se espera de cada uma delas e do papel (sexual, social...) que é atribuído a cada um/a, isto é, ao seu lugar no sensível. Por si só, a cena da discussão do casal (ficcional ou não) seria igualmente importante, por dar a ver a violência de um casal, especialmente porque essa violência raramente tinha espaço para ser debatida, sobretudo nos anos 80, como fiz referência noutro estudo (Coelho, 2012). Esta questão leva-nos a outro ponto, relacionado com questões de género e de relações de intimidade, que abordaremos de seguida.

### ***Outro género de género***

A um dado momento de *Documenteur*, a realizadora com quem Émilie trabalha (que é sua empregadora), ausenta-se do local de trabalho. Sozinha, Émilie vai, então, para o quarto da patroa. Aí, Émilie despe-se integralmente e deita-se sobre a cama, tocando os lençóis vagarosamente e olhando-se ao espelho, demoradamente. Na



ausência da empregadora e, sobretudo, na ausência de trabalho, Émilie tem um momento em que pode estar só, sem a cadência da máquina de escrever a impor um ritmo. A ausência de trabalho revela, assim, uma nova noção de espaço e de tempo para a personagem. Émilie pode estar sozinha, num espaço confortável a que usualmente não tem acesso e deitar-se sobre lençóis luxuosos, olhar o seu corpo demoradamente, sem pressas (ao ponto de se atrasar na hora de regressar a casa – ponto que o filho assinala quando a mãe chega), sem interrupções, a uma velocidade silenciosa que ela própria define. Esta é outra das cenas do filme que destaca a sua dimensão política, tal como política é entendida por Rancière, não só porque um espaço interdito se torna acessível ou porque o tempo se estende, mas também porque se desafia a lei implícita que organiza o sensível e que define que um corpo feminino – e sobretudo um corpo feminino nu – é despido sobretudo para ser observado, por um olhar que se subentende masculino e heterossexual. Nesta cena, Émilie está nua e observa-se a ela própria, surgindo para um olhar que não é exterior a si mesma. A imagem da mulher que se observa a si mesma, não sendo comum no cinema à data deste filme perturba a forma tradicional de visibilidade do corpo feminino que comumente surge para ser olhado por uma outra pessoa – usualmente um homem, mesmo que esse homem seja o espectador<sup>10</sup>. Esta lei implícita que define que um corpo feminino é despido para um olhar masculino é também desafiada noutra cena de *Documenteur*, quando surge a imagem de Tom (ex-amante de Émilie) nu, deitado. A cena é inusitada dado que raramente um homem é apresentado integralmente nu, na posição de observado, mais do que observador; e a acentuar essa dimensão de corpo reduzido à observação alheia, Tom tem os olhos fechados – não vê, apenas pode ser visto. Acresce que esta imagem não é fugaz nem surge timidamente no ecrã. O corpo ocupa o centro da tela, cerca de 1 minuto (num filme com a duração de cerca de 1 hora) em que a visão ampla de todo o corpo vai dando lugar à imagem aproximada do pénis, impedindo desviar o olhar. E quem olha é Émilie – ainda que seja um olhar mediado pela memória – ao mesmo tempo que a narradora questiona sobre o que se poderá dizer sobre o corpo do homem que se amou, para depois afirmar que o corpo de Tom permanece como objecto de desejo. A seguir à

---

<sup>10</sup> Laura Mulvey (1975), retomando o conceito psicanalítico de gaze, desenvolve o conceito de “masculine gaze”, segundo o qual os filmes espelham assimetrias de poder entre o género masculino e o feminino, resultante do facto dos filmes seriam construídos para um olhar masculino e heterossexual – que pode ser tanto o do próprio realizador como o olhar de um espectador.

imagem do corpo de Tom deitado sob o nosso olhar, surgem imagens de casas que Émilie vai percorrendo, enquanto a narradora diz que o corpo é uma casa, uma casa é um homem é um lar, ambos espaços-tempos que se habitam e percorrem. A organização sensível raramente permite a visibilidade de um corpo masculino e mais ainda um corpo votado ao desejo alheio, neste caso um desejo feminino. Esta imagem rompe com formas de visibilidade e papéis comuns, modifica o que até então podia ou não ser visto e por quem, dando lugar a uma transformação do sensível.



A imagem de Émilie ao espelho aparece-nos como se de uma citação do quadro “A mulher no espelho”, de Picasso, se tratasse. O tema dos espelhos – que nos remete para questões de identidade, visualidade e subjectividade – percorre vários filmes de Varda, com especial destaque para *Les Plages d’Agnès*, o seu filme “documentário autobiográfico”. Neste episódio, a imagem de Émilie aparece fragmentada ou descontínua como se fosse um quadro cubista em que vários olhares se sobrepõem – o da mulher que se olha, o da mulher que se olha como se procurasse o olhar do ex-amante em si - como quem procura vestígios do desejo do ex-amante, no seu próprio corpo, e como se tentasse confirmar que ainda é desejável, apesar da separação. Esta

fragmentação relaciona-se também com o deslocamento do papel de empregada para a cama da empregadora. Esta imagem sugere diversas descontinuidades nos papéis, papéis que se sobrepõem, se escondem ou se interrompem. A formação de Varda, que envolveu estudo aprofundado da história da arte, pode estar relacionada com esta referência à pintura de Picasso, não sendo momento único em que vemos estas citações. Também em *L'Opera Mouffe* surge uma referência ao quadro “Venus del espejo”, de Diego Vélazquez (pintada entre finais do séc. XVI e inícios do séc. XVII), ocorrendo, também aqui, uma espécie de deslocamento das fronteiras das artes, sendo que um quadro aparece vivo, como se tratasse de uma performance, e uma performance que é filmada e colocada em diálogo com outras imagens, permitindo um novo significado ao quadro, ao mesmo tempo que o conhecimento prévio do quadro concorre para as significações das imagens na história filmada. Em 1914, Mary Richardson, uma sufragista inglesa, entrou no museu onde se encontrava o referido quadro e deu 7 machadadas na pintura, afirmando que tinha dado tais machadadas à mais bela mulher do passado mitológico como forma de protestar contra a forma como a líder do movimento sufragista inglês, Emily Pankhurst, estava a ser tratada na prisão<sup>11</sup>. O quadro está, assim carregado de diversas conotações com uma feminilidade jovem que apesar de se observar a si mesma, é apenas o seu rosto que vê, como se o resto do corpo estivesse disponível para olhar alheio. No filme de Varda, a citação do quadro surge após momentos de intimidade e prazer entre a mulher e o seu amante, o que subverte a leitura do quadro, por lhe conferir um encadeamento (um antes e um depois) que reconfiguram as leituras do quadro. A pintura traz as suas significações para a tela, mas a tela conduz-nos também a um olhar diferente quando voltamos ao quadro. Sem se tocarem, as imagens – a mesma imagem em médiuns diferentes – dialogam entre si e conduzem a significações novas. Como afirma Smith (1998), Varda utiliza objectos já investidos de significados, como a fotografia, os postais ou pinturas. Todos estes objectos, continua Smith,

are already connected with history, with time, with memory, with coded meanings that, in the context of a film, begin to vibrate, to oscillate, making the film itself a metaphor for what it depicts. The film becomes

---

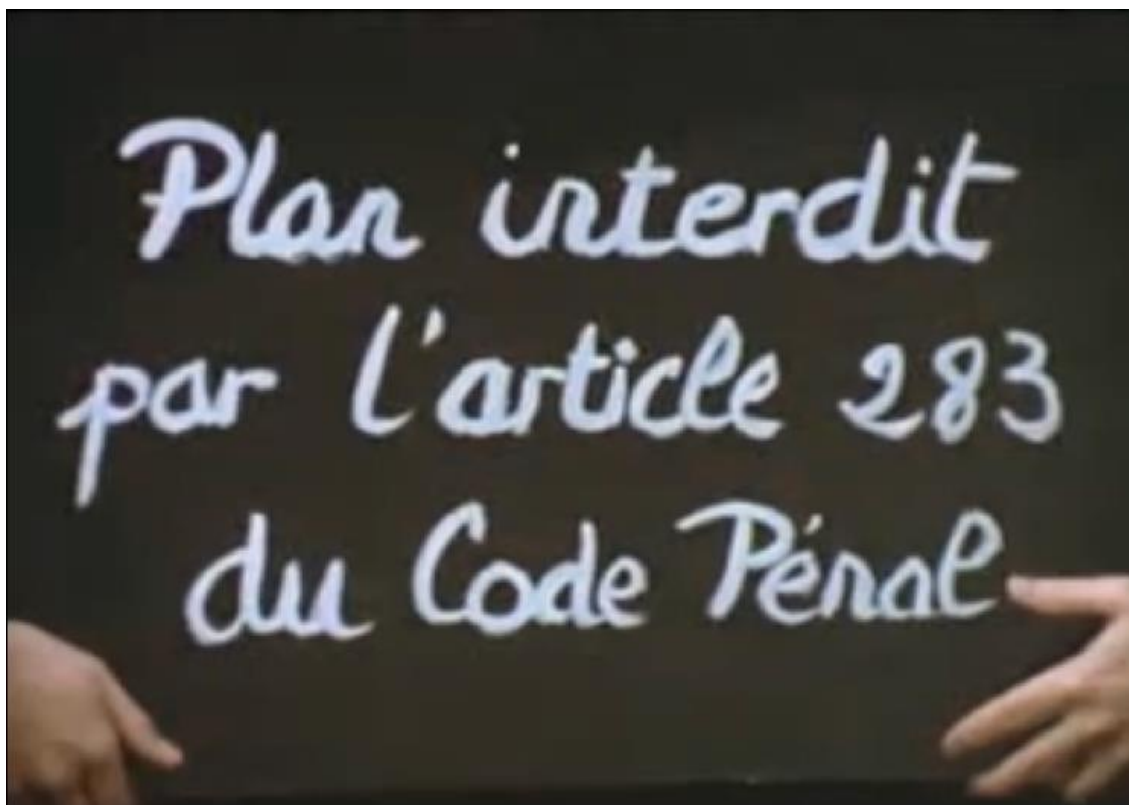
<sup>11</sup> Declarações ao jornal The Times, disponível em linha:

<http://newspapers.nl.sg/Digitised/Article/straittimes19140311-1.2.63.aspx> [última consulta a 14 de Março de 2013]

unsettled, no longer dependent on its own idiom and ways of representing. Suddenly film is analogous to something else. Other than itself. Speaking through another's idiom. The 'film-itself' is not a simple object for Varda. The fact that it can resemble other artforms and yet be nothing like any of them fascinates the filmmaker. It is like photography but is infused with the mechanics of time. Time is an illusion that film creates. An illusion created at twenty-four frames a second.

As referidas cenas de *Documenteur* invadem o sensível com novas visibilidades, ritmos, papéis e dizeres que usualmente não têm parte no comum, na medida em que transportam as experiências, vozes e imagens daquelas que normalmente são excluídas, reconfigurando o sensível. Nesse sentido, as suas dimensões políticas estão bastante sublinhadas, mais até do que em filmes que poderíamos caracterizar como militantes, onde é clara uma preocupação explicativa e mobilizadora, como é o caso de *Réponse de Femmes* (1975) e *L'une chante, l'autre pas* (1977). O primeiro é criado a pedido de uma cadeia de televisão francesa e procurava responder à questão “o que é ser mulher?”, através da participação de diversas mulheres que falam sobre o seu corpo e o seu género. *L'une chante, l'autre pas* aborda a questão do aborto (tema que dominou o debate e acção dos movimentos feministas europeus, do francês ao português). O filme acompanha a história de duas mulheres que se reencontram passados 10 anos de uma delas, Pomme, ajudar outra, Suzanne, a fazer um aborto. Ambos os filmes rompem claramente com uma moral dominante que apenas exhibe uma identidade feminina padronizada, como modelo de feminilidade único (e que o movimento feminista tanto criticava), dando espaço para a exibição de corpos femininos que não são para deleite exclusivo masculino. Nestes filmes, são eleitos temas, ainda hoje, com escasso espaço no comum, e mulheres de várias idades, percursos de vida, aparências e discursos, sucedem-se no ecrã, falando em *nome próprio*. Nesse sentido, transformam o sensível, mas o seu alcance político parece estar mais reduzido que as cenas anteriormente referidas, por assentarem mais numa lógica que procura “explicar” as dinâmicas de opressão das mulheres e fazer aderir a um dos posicionamentos disponíveis (apresentados entre a favor ou contra/ mulher ou homem/ feminista ou misógino). Em *Réponse de Femmes* é devolvida a força ao simples acto de negar a opressão, sem que

tenha de ser apresentada uma solução para a injustiça que o cinema dá conhecer, mas a sua força reside noutro ponto. Seguindo Rancière na sua afirmação de que “a tarefa do cinema moderno (...) consistirá talvez em voltar à disjunção do olhar e do movimento, em reexplorar os poderes contraditórios das paragens, dos atraso e das desligações do olhar” (IC, 54), atentemos no que a câmara não mostra. Numa das imagens, pode ler-se:



Esta imagem transporta-nos para uma discussão das aporias da (in)justiça e do próprio cinema político: há uma imagem que dá a ver o que não pode ter imagem, com palavras que apenas anunciam o que não pode ser dito, o inter-dito. Deste modo, esta imagem carrega uma promessa mais ampla por fugir à lógica binária homem-mulher, justiça-injustiça. Também no filme *Bonheur* (1965) surgem dissensos na partilha do sensível, relacionados com papéis de género e relacionamentos amorosos – para além de levantar outras questões filosóficas relacionadas com o conceito de felicidade (palavra incansavelmente repetida no filme, a ponto de lhe dar título). O filme aborda a história de François (Jean-Claude Drouot), um homem casado com Thérèse (Marie-France

Boyer), que se apaixona por uma outra mulher, Émilie<sup>12</sup> (Claire Drouot), sendo que o filme se descola da forma convencional de abordar esta tensão. O homem ama tanto a mulher com quem se casou como a mulher por quem se apaixona já casado e a apresentação sensível desta história não nos força a escolher um dos lados. O casamento surge como uma escolha quase casual (“se te tivesse conhecido primeiro, teria vivido contigo”, diz François a Émilie), em que pessoa amada pode ser mais de uma. O mais significativo é, a nosso ver, quando a esposa morre e a amante assume todas as funções que a ausência da esposa deixou por preencher. Émilie repete as tarefas que Thérèse assumia – cozinhar, engomar, costurar, cuidar das crianças, regar as plantas, arrumar a casa; tarefas que Varda filma de perto, entrecruzando imagens de cada uma das tarefas, a um ritmo como o da máquina de escrever de Émilie de *Documenteur*. Esta repetição sugere que as tarefas antecedem a pessoa que as executa, como se fosse indiferente quem as executa. As tarefas surgem como um conjunto de acções previamente definidas, como se fosse a ordem natural, na qual a “nova mulher” apenas tem de encaixar. A cena final do filme acentua este mimetismo, quando mostra o casal (homem e amante-já esposa) de mãos dadas entre si, ela de mão dada com a filha, ele de mão dada com o filho (ambos do casamento anterior), de costas, a afastarem-se. Os adultos vestem uma camisola igual e as crianças estão ambas vestidas de vermelho, sendo que o que as distingue é que o feminino surge de saias e com o cabelo comprido e o masculino de calças e de cabelo curto. A imagem sugere uma ligação do sexo masculino entre si, como se esperasse uma continuidade entre os dois, da mesma forma que há uma continuidade entre o feminino, ainda que não por via da descendência, como se desse a adivinhar o que espera cada um, por via do que o que o social preparou já para cada um/a.

### ***O Emprego – do corpo, do tempo e do espaço***

O já referido jogo de sobreposição e indistinção de papéis e, por conseguinte, também de géneros cinematográficos está presente num outro momento de *Documenteur*. Numa das cenas do filme, dois homens dirigem-se, à hora combinada com a patroa de Émilie ao local de trabalho daquela, para gravar a leitura de um texto

---

<sup>12</sup> De sublinhar a repetição do nome da personagem feminina central em *Bonheur* e *Documenteur*, como se um nome próprio *comum* apagasse a especificidade de cada uma e desse mais a pensar a semelhança entre essas duas mulheres – entre as mulheres?



em francês. Sendo que a patroa estava ausente, é Émilie quem acaba por ler o texto. O que Émilie lê é nada menos que uma frase que Varda repetirá no seu documentário *Mur Murs*<sup>13</sup> (1981). Nesta cena, a actriz lê um texto que a realizadora lerá num outro documentário, ao mesmo tempo que a personagem “empregada/trabalhadora” lê o texto destinado a ser lido pela empregadora/patroa que é realizadora, e cujo rosto nunca vemos no filme – como se a ausência de rosto significasse a possibilidade de ser todos os rostos, o de qualquer patroa ou, mesmo, o rosto do poder que não tem um rosto único (Foucault, 1975). Os papéis parecem tornar-se circulares, cada um remetendo para o outro, confundindo-se, misturando-se. Acresce outro ponto que enfatiza este jogo. No momento em que todos ouvem a gravação de Émilie, esta estranha a sua voz, ao que lhe respondem que isso é comum e que “nunca reconhecemos a própria voz”. Ora, quando carregam no “play” e se começa a ouvir a gravação, não é mesmo a voz de Émilie que se ouve, mas uma outra que desconhecemos, como se tudo aquilo que dizemos já tenha sido dito por alguém, antes<sup>14</sup>. Esta sequência parece sugerir uma ausência de voz de Émilie, não só porque as palavras não são suas, mas também porque mesmo quando fala não é a sua voz que se ouve, como se não pudesse ter espaço para a colocar. Mas a cena é também significativa pela própria frase que é lida por Émilie – a empregada/trabalhadora: “É difícil saber se o capital se sucede ao trabalho ou se o trabalho se sucede ao capital”. Esta frase confronta-nos mais directamente com as dinâmicas que a cena estava já a levantar: a das relações de trabalho e suas implicações. O facto de Émile tão facilmente assumir o lugar da patroa, sem que tal nos pareça chocante, levanta a questão do que separa o papel de empregadora do lugar de trabalhadora. Ao mesmo tempo que notámos que ela deixa de ser empregada – o que revela a separação de papéis – com a mesma facilidade percebemos a fluidez com que se passa de um papel ao outro. Tal leva-nos a questionar o que determina que tenhamos

---

<sup>13</sup> Usualmente, os filmes de Varda são realizados aos pares, um documentário e um filme “mais ficcional”, relacionados entre si e realizados quase em simultâneo como é o caso de *Documenteur* e *Mur murs*, ambos realizados em Los Angeles em 1981.

<sup>14</sup> Mesmo lendo na sua língua “materna”, neste caso o francês, Émilie não possui a língua nem o que é dito, são, antes, outras vozes que falam através de si. Como afirma Derrida em *O monolinguismo do outro* (2001: 57): “Não falamos nunca senão uma língua - e ela é dissimetricamente, a ele regressando, sempre, do outro, guardada pelo outro. Vinda do outro, permanecendo do outro, ao outro reconduzida.” E dizer que a fala não pertence a Émilie nada tem que ver com o facto do texto que lê não ser da sua autoria. Mesmo quando é um texto “nosso” (e aqui podemos voltar à questão da autoria e assinatura que referimos atrás), falamos a língua de outras pessoas, dizemos sempre em palavras que nos antecedem, e é sempre o *Outro* que acolhemos no nosso dizer. Também aqui, como em *différance* de Derrida, as diferenças se pronunciam silenciosamente.

um papel e não outro. Mas é sobretudo a forma como Émilie lê o texto (que se destinava a ser lido pela sua patroa) que se torna relevante e concorre para a complexificação da leitura da relação de trabalho em causa. Quando lê, o corpo de Émilie assume posturas que não vimos até então: sai da sua secretária – espaço que tinha exclusivamente ocupado – onde se posicionava com uma postura recta, de mãos entregues à máquina de escrever, para se sentar no sofá do gabinete, onde o corpo se revela menos angular e mais circular. Aí, Émilie coloca os pés em cima do sofá, apropriando-se do espaço e revelando uma postura mais associada ao ócio do que ao trabalho; como se descansasse no seu sofá de casa, entre amigos, assim surge Émilie no seu local de trabalho que mais se assemelha à praia onde o gabinete se encontra. Este local de trabalho de Émilie chama a atenção para o que está em jogo no espaço de trabalho. A primeira vez que vemos Émilie a trabalhar, ela está de costas para nós e de frente para praia, para o mar. À primeira vista, poderíamos até pensar que Émilie trabalha na praia, tal é a proximidade, mas essa proximidade só destaca quão longe o trabalho está dos momentos de ociosidade, por contraste. A acentuar esta diferenciação, está o ritmo da máquina de escrever, cadente, apressada, mecânica, ao mesmo tempo que uma mulher se estica ao sol, na praia a que Émilie só tem acesso visual, como se apenas pudesse assistir sem poder entrar nesse espaço interdito.

A usual distribuição de papéis, bem como as formatações corporais e de ocupação do espaço e do tempo, definidas por uma partilha do sensível que restringe o que cabe aos trabalhadores e aos empregadores, fica aqui entre aspas. A reconfiguração do espaço e, sobretudo, do tempo (quebrando a sucessão normal de trabalho durante o dia e descanso/dormir durante a noite, como vemos em *Documenteur*) está no centro da emancipação dos trabalhadores/as, para Rancière. É também por esse motivo que o autor afirma que no centro da emancipação dos trabalhadores/as está uma revolução estética (NP, 1981), isto é, a reconfiguração do sensível.



## CONCLUSÕES

Nesta dissertação, procurámos fazer uma leitura crítica do pensamento de Jacques Rancière, com especial enfoque nos seus escritos sobre cinema, no intervalo entre este e a política. O gesto político de um filme, como vimos, não se relaciona com a sua finalidade – uma intenção militante. Por esse motivo, quando percorremos a obra de Varda, não procurámos vestígios de uma motivação política de transformação social, apesar do percurso da cineasta poder, como vimos anteriormente, conduzir-nos a uma definição de artista política que cria cinema político. Não é a intenção do/a artista que determina o teor político da sua criação. Pelo contrário, é necessária uma suspensão dessa ligação, para que a política aconteça. Como fomos vendo ao longo destas páginas, a obra de Varda poderá ser entendida como política, na concepção rancieriana, pela reconfiguração da partilha do sensível que despoleta. Essa transformação prende-se mais com uma reconfiguração do sensível, da sua capacidade de transformar os lugares, o tempo, o espaço, as pessoas e as vozes que têm ou não direito a aparecer na tela de cinema, no sensível. Também não foi nosso propósito procurar Rancière em Varda, mas pensar o cinema, no regime estético das artes, tal como Rancière propõe, em diálogo com os filmes de Varda. À semelhança do que Rancière tem vindo a identificar, também em Varda se assiste a um reposicionamento das noções, das intrigas e dos argumentos dos diversos géneros cinematográficos, no território da língua e do pensamento partilhados. O que Varda parece fazer é redefinir os usuais recortes que distinguem o que é ficção e o que é documentário, para os restituir a uma horizontalidade que indistingue verdade e mentira/realidade e ficção, tal como é próprio da vida. Pioneira no recurso a actores e actrizes não profissionais que eram filmados nos seus quotidianos, Varda trouxe o rosto dos anónimos, as suas vozes – discussões - para o espaço comum, dando a ver o que até aí não tinha rosto e acompanhando a abolição hierárquica estabelecida entre, por um lado, os temas e as pessoas dignos de aceder ao espaço comum e à representação artística e, por outro lado, o rosto dos pobres e dos anónimos. Se falámos de rostos, poderíamos também falar de corpos inteiros, sobretudo corpos femininos que surgem, em Varda, para um olhar próprio, mais do que para um olhar exterior que se subentende masculino e heterossexual. Mas falamos também do corpo masculino que é demorada e detalhadamente observado e desejado por um olhar

feminino, algo ainda hoje inusitado. O que cabe às mulheres, o que cabe ao masculino, quem é visto ou quem pode ver, também se transforma em e com Varda. Esta dimensão, que optámos aqui por designar de género, convoca para a discussão das aporias da (in)justiça uma questão que Rancière tem secundarizado (ainda que não ignorado) e que é necessário continuar a pensar. No que se refere à justiça relativa a questões de trabalho, Rancière tem sido, pelo contrário, profícuo nas suas análises e escritos. O percurso pessoal de Varda, como tivemos oportunidade de abordar antes, esteve ligado a diversos movimentos de emancipação, tendo a cineasta realizado diversos filmes que centralizam questões relacionadas com crítica ao racismo ou a sistemas políticos e económicos opressores. No entanto, entendemos que, em Varda, a questão das relações de trabalho rasga o sensível e muda-o, por dar a ver as transformações do corpo perante e na ausência de trabalho, no desacelerar dos ritmos, na apropriação de espaços interditos. Quando vemos uma trabalhadora que podia assumir, sem grandes obstáculos, o papel de empregadora, é a verificação da igualdade que se coloca em cena (pelo contraste com a desigualdade aleatória que até aí teve espaço). É na concepção da igualdade como princípio (como início), mais do que como um destino, que poderá residir a emancipação, mais do que numa lógica dialéctica que opõe elementos, para dar a ver uma situação cujo reconhecimento conduz mais à resignação - mesmo que um dos lados dos opostos seja apresentado como mais atraente e ao qual deveremos aderir. Não há consequência prática directa da teoria, em termos de emancipação, mas há deslocamentos que modificam o mapa do que é pensável, do que é nomeável, do que é perceptível e, consequentemente, daquilo que é possível. As propostas teóricas de Rancière, em diálogo com novas visibilidades e inteligibilidades que Varda convoca e cria - no e com os filmes aqui analisados-, ao contornar a ordem policial, transforma este mapa de possibilidades: uma transformação que é estética e política.

## BIBLIOGRAFIA

*Obras citadas de Jacques Rancière*

Rancière, J. (1981), *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard.

Rancière, J. (1992), *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris: Seuil.

Rancière, J. (1998), *La parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Pluriel.

Rancière, J. (2001), *La fable cinématographique*, Paris: Le Seuil.

Rancière, J. (2002), *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual* (trad. Lilian do Valle), Belo Horizonte: Autêntica. [*Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987), Paris: Fayard.]

Rancière, J. (2002), "The Aesthetic Revolution and its Outcomes", *New Left Review*, NLR, 14, pp. 133-15.

Rancière, J. (2004), *Malaise dans l'Ésthetique*, Paris: Galilée.

Rancière, J. (2006), "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge" (trad. Jon Roffe), *Parrhesia*, number 1, pp.1 – 12.

Rancière, J. (2009), *O inconsciente estético* (trad. Mônica Costa Netto), São Paulo: Editora 34 [*L'inconscient esthétique* (2001), Paris: Galilée].

Rancière, J. (2009), "Contemporary Art and the Politics of Aesthetics", *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, B. Hinderliter et al. (eds) 31-50. Durham, NC: Duke University Press.

Rancière, J. (2010), *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (trad. Vanessa Brito), Porto: Dafne [*Le Partage du sensible* (2000), Paris: La Fabrique-Éditions].

Rancière, J. (2010), *O espectador emancipado* (trad. José Miranda Justo), Lisboa: Orfeu Negro [*Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique-Éditions (2008)]

Rancière, J. (2010), "O tempo da emancipação já passou?", *A República Por Vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.73-100.

Rancière, J. (2010), “Política da Arte” (trad. Mônica Costa Netto), *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol.1, n.º15, pp. 45-59.

Rancière, J. (2011), *Aisthesis. Scènes du regime esthétique de l’art*, Paris: Galilée.

Rancière, J. (2011), *O destino das imagens* (trad. Luís Lima), Lisboa: Orfeu Negro [*Le destin des images*, Paris: La Fabrique-Éditions, (2003)].

Rancière, J. (2012), “Aesthetics and Politics Revisited: An Interview with Jacques Rancière by Gavin Arnall, Laura Gandolfi, and Enea Zaramella”, *Critical Inquiry* 38

Rancière, J. (2012), *Os Intervalos do cinema* (trad. Luís Lima), Lisboa: Orfeu Negro [*Les écarts du cinéma*, Paris: La Fabrique-Éditions (2011)].

Rancière, J. (2012), “Recortes do comum: hibridação e (im)propriedade”, *Revista Intervalo*, n.º 5, pp. 141-148.

Rancière, J. (s/d), “Será que a arte resiste a alguma coisa?”, em linha [<http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>] última consulta a 22 de Junho 2012].

#### *Outros autores/as*

Aristóteles (2008), *Poética* (trad. Maria Helena da Rocha Pereira), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Coelho, Salomé (2012), “Violência doméstica fora de portas: por uma narrativa social da violência doméstica”, *Do fio à meada*, M.J.Magalhães, A.L. Cruz & R. Nunes (eds), Lisboa: Editora Ela Por Ela.

Derrida, Jacques (1972), *Marges de la philosophie*, Paris: Editions de Minuit.

Derrida, Jacques (2001), *O monolinguismo do outro* (trad. Fernanda Bernardo), Porto: Campo das Letras.

Foucault, Michel (1975), *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Paris: Gallimard

Jean-Philippe Deranty (ed.), *Jacques Rancière. Key Concepts*, Durham: Acumen.

Lopes, Silvina Rodrigues (2011), “Precedências Desajustadas”, Tomás Maia (ed), *Persistência da Obra. Arte e Política*, Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 41-66.

Mireille, C-G & Mallet, M-L (2003), *Travessias da Escrita. Leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida* (trad. Fernanda Bernardo), Viseu: Palimage.

Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3, pp. 6-18.

Platão (1993), *A República* (trad. Maria Helena da Rocha Pereira), Lisboa: F. Calouste Gulbenkian.

Smith, Alison (1998), *Agnès Varda*, Manchester: Manchester University Press.

### *Bibliografia de Suporte*

Rancière, J. (1990), *Aux bords du politique*, Paris: Osiris

Rancière, J. (1992), "Politics, Identification, and Subjectivization", *October*, Vol. 61, pp. 58-64.

Rancière, J. (1995), *La méésentente*, Paris: Galilée.

Rancière, J. (2000), «Cinematographic Image, Democracy, and the "Splendor of the Insignificant", Interview with Jacques Rancière by Solange Guénoun», *The Journal of 20th Century Contemporary French Studies*, Vol. 4, 2, pp. 249-258.

Rancière, J. (2004), "The politics of literature", *SubStance* # 103, Vol. 33, no. 1, pp.10-24.

Rancière, J. (2005), "From Politics to Aesthetics", *Jacques Rancière: Aesthetics, Politics, Philosophy: Paragraph*, Vol. 28, N°1.

Rancière, J. (2008), "Art is going elsewhere. And politics has to catch it. An interview with Jacques Rancière", *Krisis – Journal for contemporary philosophy*, 1, pp. 70-76.

Rancière, J. (2009), "A política de Pedro Costa", *Cem Mil Cigarros – Os filmes de Pedro Costa*, Ricardo Matos cabo (ed), Lisboa: Orfeu Negro, pp. 53-63.

Rancière, J. (2010), *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London: Continuum.

Rancière, J. (2011), "Re-visions: Remarks on the Love of Cinema: An Interview by Oliver Davis", *Journal of Visual Culture*, 10 (3), pp. 294-304.

Rancière, J. (2011), "Questions for Jacques Rancière around his book *Les Écarts du Cinéma*, Interview conducted by Susana Nascimento Duarte", *Cinema: Journal of*

Philosophy and the Moving Image, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,  
Universidade Nova de Lisboa, n.º2.

## FILMOGRAFIA DE AGNÈS VARDA

1955 La Pointe Courte  
1958 Du côté de la côte  
1958 L'opéra-mouffe  
1958 La cocotte d'azur  
1958 O saisons, ô châteaux  
1961 Les fiancés du pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires)  
1962 Cléo de 5 à 7  
1963 Salut les Cubains  
1965 Elsa la rose  
1965 Le bonheur  
1966 Les créatures  
1967 Oncle Yanco  
1967 Loin du Vietnam  
1968 Black Panthers  
1969 Lions Love  
1970 Nausicaa  
1975 Réponse de femmes  
1976 Plaisir d'amour en Iran  
1976 Daguerrotypes  
1977 L'une chante, l'autre pas  
1981 Mur murs  
1981 Documenteur  
1982 Ulysse  
1983 Une minute pour une image

1984 7p., cuis., s. de b., ... à saisir

1984 Les dites cariatides

1985 Sans toi ni loi

1986 T'as de beaux escaliers, tu sais

1988 Kung-fu master!

1988 Jane B. par Agnès V.

1991 Jacquot de Nantes

1993 Les demoiselles ont eu 25 ans

1995 Les cent et une nuits de Simon Cinéma

1995 L'univers de Jacques Demy

2000 Short Seduction 4

2000 Les glaneurs et la glaneuse

2002 Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après

2003 Le lion volatil

2004 Ydessa, les ours et etc.

2004 Cinévardaphoto

2004 Der Viennale '04-Trailer

2005 Les dites cariatides bis

2005 Cléo de 5 à 7: souvenirs et anecdotes

2006 Quelques veuves de Noirmoutier

2006 Leçons de danse

2009 Les Plages d'Agnès